

Maranguello, Carolina

Las crónicas de Juan Gelman: Una lectura anacrónica de la historia

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Maranguello, C. (2012) Las crónicas de Juan Gelman: Una lectura anacrónica de la historia [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2068/ev.2068.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Carolina Maranguello

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

caromaranguello@yahoo.com.ar

Las crónicas de Juan Gelman: Una lectura anacrónica de la historia

El escritor Juan Gelman desarrolló una extensa tarea periodística en diferentes medios nacionales e internacionales. Sin embargo, su labor más extendida como periodista se viene produciendo en el diario *Página/12*, del que participa escribiendo en sus contratapas notas sobre variados temas. Algunas de estas crónicas fueron recopiladas en dos series de antologías, la primera compuesta por *Prosa de Prensa* (1997) y *Nueva Prosa de Prensa* (1999); la segunda conformada por *Escritos Urgentes I y II* (2009).

En este trabajo se intentarán abordar algunas de las crónicas de *Prosa de Prensa* para indagar el modo en el que Gelman va trazando una historia –crítica– de la modernidad y del arte. Se tomarán algunas de las formulaciones que Giorgio Agamben presenta en “¿Qué es lo contemporáneo?” para leer las operaciones que el cronista realiza en sus notas. Como se buscará mostrar, Gelman lee “anacrónicamente” la historia y particularmente, la trayectoria de algunos artistas e intelectuales, a partir de la oposición “dignidad-aventura humana” versus “indignidad y apatía de la vida moderna”. Como se verá a lo largo de la argumentación, la idea de la “dignidad” adquiere en Gelman varios sentidos posibles de explorar, y no involucra solamente la esfera del compromiso ético y político sino también el intelectual y artístico. Si bien las vinculaciones entre este modo de leer la historia y las principales teorizaciones de Walter Benjamin en su conocido trabajo “Sobre el concepto de la historia” son obvias, se explicitarán algunas de ellas para iluminar ciertas zonas del análisis.¹

¹ En varias crónicas Gelman cita a Benjamin y comparte con él un modo de leer la modernidad, particularmente, señalando las contradicciones inherentes a la idea de progreso y mostrando las formas en las que la “barbarie” ingresa en la “civilización”. En “Casinos”, por ejemplo, lee la apertura de un casino de una tribu de indios en Estados Unidos como uno de los “suicidios” a los que lleva la Modernidad, a partir de una cita de Benjamin, para quien ese período de la historia debía estar bajo el signo del suicidio, pues “la resistencia que la modernidad ofrece al impulso productivo natural del ser humano es

A lo largo de las crónicas que se tratarán en este trabajo, publicadas en su mayoría en los primeros años de la década del noventa, Gelman aborda ciertos temas y tópicos que se reiteran en su doble producción, poética y periodística: la utopía y el desmoronamiento de la Unión Soviética, la memoria, la alteridad, el olvido y la injusticia que caracteriza a la sociedad argentina de la post dictadura, los gobiernos dictatoriales, tanto de izquierda como de derecha, puestos en correlación con el capitalismo y particularmente con la dictadura militar argentina; las intervenciones militares estadounidenses; Chiapas y reflexiones sobre el arte, el lenguaje y el cine, entre otros temas.

La crónica “¿Qué pasa?” de 1993, condensa muchos de los tópicos que reaparecerán bajo diversas modulaciones en las otras notas y que contribuyen a pensar el polo de la “indignidad” que caracteriza a la sociedad argentina de los noventa. La interrogación con la que se abre el texto, recurso muy significativo en la poética del autor, no busca tanto preguntarse por un orden de cosas sino constatar su carácter absurdo:² los indultos a los dictadores militares, la osadía de Videla, Astiz y Massera, que se paseaban tranquilamente en público; la condecoración de Pinochet llevada a cabo por el presidente Menem, etc. Por otro lado, Gelman reflexiona sobre los datos arrojados por una encuesta realizada por *Página/12* que muestra la apatía de la sociedad

desproporcionadamente superior a sus fuerzas. Es natural que una persona se canse y busque refugio en la muerte” (Gelman, “Casinos”, *Prosa de prensa* 66).

² La “pregunta” es un recurso que Gelman utiliza tanto en su escritura poética como en su escritura periodística. Como explica Miguel Dalmaroni en *La palabra justa*, “Este movimiento oscilante de la interrogación como procedimiento recurrente en buena parte de la poética de Gelman (aseveración implícita en la pregunta retórica, o suspensión del juicio en la respuesta que vendrá y que no se escribe) se trama con la alternancia entre la sucesión pregunta-aseveración y la sucesión aseveración-pregunta. La primera fija, la segunda vuelve a inestabilizar. De ese modo, los textos se presentan como el escenario de un proceso inacabado y abierto mediante el cual se sucede la construcción de representaciones, discutidas en el corte de tono que las preguntas producen o preparan. El mundo, la verdad o la experiencia depende aquí de los vaivenes y las perspectivas móviles del sujeto que, por lo tanto, también se discurre y desalinea” (Dalmaroni, *La palabra justa* 58). También Edgardo Dobry analiza este recurso en su artículo “El recurso de la pregunta retórica en *Relaciones* de Juan Gelman” y explica cómo la recurrencia de este dispositivo termina por volver la pregunta una formulación aseverativa que subraya una posición ideológica que es incluso anterior al poema. Si bien el objeto de este trabajo no es profundizar sobre este recurso retórico utilizado por el escritor, es importante señalar su recurrencia no sólo porque funciona como una estrategia fronteriza entre sus dos producciones discursivas sino porque se relaciona también con la concepción del arte sostenida por el autor. En la crónica “Semejanzas”, luego de discurrir sobre las formas en que los sistemas dominantes pretenden cooptar a los artistas, afirma: “el arte, por sólo ser, interroga la realidad y el poder no se permite el interrogatorio porque considera que toda la realidad es apenas su propia realidad. Al mutilar la realidad, el poder se mutila y deja espacio para lo que vendrá” (Gelman, “Semejanzas”, *Prosa de Prensa* 77).

argentina y la conformidad o aceptación de los métodos utilizados en la dictadura militar, la tortura, el racismo, la intolerancia. Las pervivencias de esas prácticas y esos valores podrían explicarse, argumenta Gelman, de la siguiente manera: “Tal vez la apatía se deba a la imposibilidad de hacer. Esa sensación predomina entre los jóvenes [...] que están inconformes con el actual modelo de sociedad” (Gelman, “¿Qué pasa?”, *Prosa de prensa* 64). Frente a esa sensación generalizada, el cronista destaca a aquellos que continúan resistiendo:

Claro que hay luchas –jubilados, maestros, por ejemplo- y guardianas de la memoria –las Madres, las Abuelas, las organizaciones de derechos humanos- y pocas conciencias individuales insobornables. Pero la relación orgánica entre luchas, guardianas y conciencias es muy tenue. Gracias a eso, los asesinos y los corruptos pasean por la calle y los pasillos de la Casa Rosada con total impunidad (Gelman, “¿Qué pasa?”, *Prosa de prensa* 64).

Su presente se encuentra entonces signado por la supervivencia de ciertas ideas y prácticas consolidadas durante la última dictadura militar, una sensación de apatía generalizada y la debilidad de las organizaciones sociales que buscaban denunciar y resistir. La sexta tesis de Benjamin en “Sobre el concepto de la historia” expresa: “Articular históricamente el pasado [...] significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio” (Benjamin 67). Frente a ese “instante de peligro” que representa la década del noventa, Gelman rescata a ciertos intelectuales y artistas ligados a la idea de la “dignidad”.

La crónica “Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad”, con la que se abre la selección de *Prosa de prensa*, presenta el tema de la dignidad política, encarnada en estos tres escritores que “sabían lo que arriesgaban, la vida y, lo peor, todos los alrededores amados de esa vida. Los empujaba el ansia de poner fin a la indignidad [...] porque esa indignidad impuesta ensuciaba su clara dignidad” (Gelman, “La clara dignidad”, *Prosa de prensa* 9). El escritor va dando cuenta del alcance y la significación de la lucha que encarnaron Conti, Walsh y Urondo a partir de una serie de textualidades diversas –cartas, poesías, prosa poética- y se pregunta, ante aquellos que no comprendieron la muerte de Rodolfo Walsh y que “raen, mastican, se destruyen” (17), “¿son mis contemporáneos?” [...] estoy en París y al lado mío pasan coetáneos con olor a difunto./ ¿o son fantasmas?” (17). La pregunta por la “contemporaneidad” de aquellos que no comprenden la muerte de Rodolfo Walsh permite comprender la serie, proteica, de figuras que sí son “contemporáneas” a Gelman: “mi contemporáneo es ese, ese

anónimo, ese pastor, esa amada, y vos, Rodolfo, paco. y aquella oscura fuerza de vivir” (17).

Más allá de los conocidos vínculos entre Gelman y la serie de escritores recién mencionados (todos fueron, además de escritores, intelectuales comprometidos que compartieron espacios de militancia y perdieron la vida en la lucha armada, y algunos, como Gelman, sufrieron también la pérdida de sus hijos, asesinados por la dictadura, como en el caso de Rodolfo Walsh) resulta interesante que la serie de la contemporaneidad exceda la nómina de “escritores comprometidos” para incluir poemas latinos de Cayo Valerio Catulo, cuya traducción ensaya Gelman, y un poema anónimo japonés, incluido como epígrafe en el cuento “La balada del álamo carolina” de Haroldo Conti, que Gelman retoma para componer una semblanza poética del escritor.³

En la “Introducción” a *El siglo*, Alan Badiou se pregunta qué es un siglo e instala la disyuntiva, ¿Se trata de una unidad histórica o una unidad filosófica? A lo largo del libro intentará observar este “objeto” a partir de su producción “discursiva”,

³ Como explica Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil...* la noción de “intelectual comprometido” fue modificándose a lo largo de las décadas del sesenta y del setenta. Jean Paul Sartre fue fundamental en la construcción de esta doctrina y en *¿Qué es la literatura?* acercó las aspiraciones políticas de los intelectuales con sus tareas profesionales y forjó la noción de “compromiso” (*engagement*). Esta primera formulación les permitía entonces conciliar sus tareas profesionales específicas con su inserción en la arena pública, al convertirse en portavoces de una conciencia humanista y universal. El compromiso significaba además una alternativa a la afiliación partidaria concreta. Hacia mediados de la década del sesenta la conversión del escritor en intelectual era un proceso consumado y la noción de compromiso funcionaba como un “concepto-paraguas” bajo el que se incorporaban los diferentes atributos de las diversas figuras de intelectual (el ideólogo, el buen escritor, el militante). Sin embargo, esa complementariedad de las formas del compromiso llegó a su fin hacia 1966-68 cuando se discutió la legitimidad de la figura del “intelectual”, porque comenzó a emerger una nueva figura de “intelectual-revolucionario”. Como podrá observarse, los intelectuales que rescata Gelman, y su propia figura, participan de esta segunda formulación, porque todos ellos comparten, además de sus tareas como periodistas y escritores de ficción, la militancia política activa y armada. A su vez, las ambigüedades que Gilman registra en la figura del “compromiso” -por un lado, compromiso de la obra, por el otro, compromiso del escritor, disyuntiva que a su vez volvía a abrirse en varias direcciones, porque la obra podía hacerse en clave más vanguardista, y apelar así a una renovación formal de los lenguajes, o en clave realista, que acentuaba su poder comunicativo- también aparecían en la obra poética de Gelman y en la de sus compañeros escritores. (Cfr. Dalmaroni, Miguel. “Juan Gelman: del poeta legislador a una lengua sin estado”). La nueva figura de “intelectual revolucionario”, continúa explicando Gilman, generó incomodidad hacia el interior del campo, por la pérdida de confianza en las competencias profesionales específicas y el requerimiento de participación en la causa común. Ante estos cambios, la figura de “intelectual” podía ser reclamada por aquellos que pasaban a la militancia política o por aquellos que formaban parte del anti-intelectualismo. En 1968 Sartre reformuló su teoría del compromiso y dijo que no se trataba de una palabra sino de un *acto*. No es la intención de este trabajo abordar exhaustivamente la figura del “escritor comprometido” en la poética de Gelman, ni tampoco recorrer las reformulaciones de tal categoría crítica, sino sólo esbozar cómo fue abordada por el autor en relación con su lectura “anacrónica” de la historia.

reflexionando sobre documentos y huellas que indiquen cómo el siglo se pensó a sí mismo. La misma vinculación entre “época” y “producción discursiva” subyace en la caracterización que Claudia Gilman realiza en *Entre la pluma y el fusil* cuando intenta precisar qué se entiende por esa categoría. Según explica la autora “la noción de época participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso [...] una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha–” (Gilman, *Entre la pluma y el fusil* 36) y luego afirma “El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos” (36). Gelman problematiza esa noción de “época”, particularmente significativa en los sesenta/setenta, incorporando la noción de “lo contemporáneo” y enriqueciendo las conexiones artísticas y discursivas entre poéticas y figuras intelectuales formalmente disímiles y temporalmente distanciadas.

En “¿Qué es lo contemporáneo?”, Giorgio Agamben explica que

Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo (Agamben, “Lo contemporáneo” 18).

Como pudo observarse en la crónica recién comentada, Gelman va deconstruyendo la idea de la historia como algo homogéneo para proponer otra en la que se admiten las disrupciones, los hiatos, las interferencias de un tiempo en otro y las anacronías. En “Consuelos”, por ejemplo, el cronista reseña la similitud entre un fragmento de *El rey Lear*, de Shakespeare y un relato folklórico judío y busca las raíces de esa semejanza: “Lo conmovedor, lo que consuela, es comprobar una vez más como se va construyendo oscuramente, a través de tiempos y fronteras, un tejido cultural universal que ninguna barbarie pudo hasta ahora destruir” (Gelman, “Consuelos”, *Prosa de Prensa* 316).⁴

⁴ En otras crónicas, como la nota “Chiapas o la memoria colectiva” continúa esbozando esta teoría sobre la historia y la articula con las formas de “memoria colectiva” o recuerdos no “vividos”, resultado de una transmisión del pasado entre las distintas generaciones que forman parte de una comunidad: “En Capri, la población habla con simpatía del emperador Tiberio y cuenta anécdotas de su crueldad como si fueran recientes y no tuvieran ya 19 siglos” (Gelman, “Chiapas”, *Prosa de prensa* 338).

Como se explicó anteriormente, a lo largo de sus notas Gelman denuncia la indignidad y el miedo que caracteriza a la sociedad argentina de la post dictadura. Frente a ello, el cronista ensancha la idea de la “dignidad” principalmente a partir de dos movimientos, por un lado incluyendo a artistas del Renacimiento o mencionando poetas de épocas muy anteriores (Catulo y el poeta anónimo japonés de “La clara dignidad”), por el otro, quitándole a la idea de la dignidad su imperativo puramente ético y performativo para observarlo también como *leit motiv* en la producción literaria.⁵ Ambos movimientos funcionan sobre la base de “lo contemporáneo”, que permite leer anacrónica y conjuntamente la historia sociopolítica y la historia del arte. En la nota “Cellini, el color del miedo” podría observarse el primero de esos movimientos, en el que el autor vincula la serie de escritores “comprometidos” con la serie menos usual, y por ello, más sugerente, de artistas renacentistas. A medida que repasa la autobiografía de Benvenuto Cellini, un florentino escultor y orfebre, exalta el poder del texto para retratar a una época. En consonancia con los valores que luego Gelman establecerá como los “sentimientos renacentistas”: el heroísmo intelectual y la dignidad, Cellini supo enfrentarse a los poderosos y hacer valer su persona:

Tal vez entendía –como Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos y tantos- que arriesgar su pellejo tenía relación con los riesgos del arte. Se ha empobrecido el individualismo, más entretenido hoy en egoísmos y mezquindades que ocupado en la aventura y la audacia en el pensar (Gelman, “Cellini”, *Prosa de prensa* 72).

Cierra la crónica citando a Cellini: “no conozco el color del miedo”, que Gelman reinterpreta diciendo que conocía el color de la dignidad y la aventura humana: “Así habló el Renacimiento por su boca y aún resuena esa voz en esta época, que tanto pactó con sus miedos” (74).

La misma idea se repite cuando el cronista advierte la boga académica de *Las metamorfosis* de Ovidio y explica que probablemente se deba a la “actualidad” del texto. Las metamorfosis que Ovidio narrara en el siglo I a.C. parecieran reactualizarse en el presente, sobre todo en materia de política, y Gelman propone como una de las metamorfosis de la actualidad la existencia de “un Presidente de la Nación que elogia con descaro a la dictadura militar de la que fuera víctima” (Gelman, “Metamorfosis”, *Prosa de prensa* 164) y registra una afinidad de sensibilidades entre la visión desolada

⁵ Los vínculos establecidos por Gelman exceden los nombres de artistas renacentistas y se podrían estudiar otras series, sobre todo si se incluye la producción poética del escritor, sin embargo, este trabajo se limitará a pensar esta primera vinculación para luego abordar otras en trabajos posteriores.

de la historia que presenta la obra de Ovidio, -las metamorfosis exhiben, casi en su totalidad, transformaciones degradantes-, y el sentimiento del mundo actual.

Como se dijo anteriormente, los recorridos que Gelman propone en sus notas le permiten leer conjuntamente la historia social y la historia del arte. En la crónica “Las dos Pietá”, reflexiona sobre las dos esculturas de la Pietá que realizó Miguel Ángel, la primera cuando era joven, perfecta, mesurada; la otra cuando era más viejo, áspera, llena de contorsiones y dejada sin terminar. El escritor se pregunta a qué se debe la diferencia de tratamiento entre ambas y concluye que el proceso creador de Miguel Ángel lo alejó cada vez más de la idea de “perfección artística” que funcionaba en el Renacimiento, y aún sigue teniendo validez en el presente. Gelman perfila una idea de “artista” como aquel que nunca concluye de buscar su identidad en la obra. Más adelante, radicaliza ese perfil y lo conduce hacia el exceso nombrando a artistas y escritores que “atravesaron la frontera” en esa búsqueda incesante que supone el arte, y terminaron en la locura, como Nietzsche, Hölderlin y Artaud, o en el suicidio, como Celan, Essenin y Maiacovski. Según explica el autor, la “obra maestra” siempre se da por exceso o por defecto, “y no por la llamada perfección” (Gelman, “Las dos Pietá”, *Prosa de prensa* 126). Podría pensarse que esa serie, discontinua, encarnada por escritores, artistas e intelectuales que de algún modo se relacionan con la dignidad humana y la heroicidad intelectual comparten además otro rasgo, el de la vocación por lo “extremo”.⁶ En el libro ya citado de Claudia Gilman se explica que la inminencia de la revolución latinoamericana fue acotando los alcances de lo que se entendía por “política” hacia una de sus formas más radicales, la “revolución”. El relato histórico con que se abre la crónica “Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad” afirma la legitimidad de la lucha armada y exalta el carácter “extremo” de la vida de esos escritores:

Tomamos las armas para defender la dignidad, la seguridad nacional, la democracia, la soberanía, los fuegos, los aires, los milagros y misterios del pueblo. [...] [Ellos, Urondo, Walsh y Conti] apostaron la vida a favor de esos jugos. Lo hicieron desde que empezaron a escribir. Murieron por contrarias circunstancias, fieles a la sangre como letra/ y al revés (Gelman, “La clara dignidad”, *Prosa de prensa* 10).

⁶ En *El silencio y sus bordes*, David Oubiña desanda los posibles alcances de este concepto y los pone a funcionar para leer un conjunto de narraciones y películas “extremas” de fines de los ‘60 y principios de los ‘70. Según explica Sarlo en la introducción al texto, “extremo no designa algo exterior a lo estético, sino la extensión máxima de lo estético antes de dejar de serlo. El extremo es, así, anterior a la desaparición completa de aquellos rasgos que acordamos al arte” (Oubiña 22).

El retiro hacia el que conduce ese posicionamiento en el “extremo”, artístico o político, puede observarse también en otra de las crónicas en la que Gelman sigue modelando una incipiente teoría –anacrónica– del arte. En “Críticos (I)” intenta desarmar los lugares comunes a partir de los cuales la crítica leyó el estilo artístico de Paolo Ucello, un pintor florentino del siglo XV y toma su figura para ver como en él están expresados los distintos aspectos de su época, no sólo porque exponía los avatares de un capitalismo naciente que buscaba un lugar en la estructura feudal sino también porque sus filiaciones con el “pasado gótico” no desmerecen su posición de contemporáneo del Renacimiento. Gelman afirma:

No comparto para nada la posición de quienes establecen un vínculo lineal entre la obra de un artista y su contexto político-social. La existencia de la reina Isabel no explica el genio de Shakespeare. El stalinismo –como el positivismo del siglo XIX y, ambos, como el fascismo– pretendió la directa obligatoriedad de ese vínculo, negadora de la autonomía del arte respecto del suceder histórico (Gelman, “Críticos (I)”, *Prosa de Prensa* 150).

Es notoria la semejanza entre este modo de concebir la historia y las formulaciones sobre el anacronismo que Didi-Huberman plantea en *Ante el tiempo*. El autor revisa los presupuestos epistemológicos de la historia del arte más tradicional y “eucrónica” que buscaba entender las obras en su contexto de producción y ligarlas a otras obras y juicios producidos por los contemporáneos de las imágenes estudiadas. Sin embargo, para él, no siempre los individuos contemporáneos entienden mejor las producciones de su tiempo y en muchas ocasiones es necesario analizarlas bajo el ángulo de su “memoria”, es decir, de sus manipulaciones del tiempo. Según él: “es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 46).

El ejemplo de Paolo Ucello también puede pensarse a partir de algunas de las connotaciones que encierra la noción de “lo contemporáneo” de Giorgio Agamben, para quien alguien es verdaderamente “contemporáneo” de su tiempo cuando no coincide perfectamente con él y, desde ese retiro, puede mirarlo. Sin embargo, aquello que mira no serán las luces de la época sino sus sombras. El autor se pregunta si esas sombras no forman parte de una experiencia anónima e impenetrable, y responde:

Por el contrario, contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se refiere directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo (Agamben, “Lo contemporáneo” 22).

En un poema de *Velorio del solo*, titulado “Historia” puede encontrarse una formulación afín a la de Agamben:⁷

Estudiando la historia,
fechas, batallas, cartas escritas en la piedra,
frases célebres, próceres oliendo a santidad,
sólo percibo oscuras manos,
esclavas, metalúrgicas, mineras, tejedoras,
creando el resplandor, la aventura del mundo,
se murieron y aún les crecieron las uñas
(Gelman, “Historia”, *Velorio del solo*, *Poesía Reunida I* 73).

Frente a las luces de la historia –las fechas, las batallas, los próceres oliendo a santidad- el sujeto poético “sólo” percibe las “oscuras manos” de los trabajadores, que arrojan, desde esas sombras, un resplandor, o en palabras de Agamben, el “haz de tiniebla” que proviene de su tiempo. Como explica el autor, esas sombras “interpelan” al hombre contemporáneo, y por lo tanto

...los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es una cuestión de *coraje*: porque significa ser capaces no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente (Agamben, “Lo contemporáneo” 23, énfasis mío).

El “coraje” es precisamente el valor que permite establecer relaciones entre los artistas y escritores que forman parte de la serie de la “dignidad”, y la modulación que adquiere el segundo de los movimientos que Gelman utiliza para enriquecer los sentidos del término.

En la crónica “Borges o el valor” aparece entonces esa otra modulación de la idea del coraje. Gelman reivindica el culto al valor profesado por Borges en su literatura, tanto en sus cuentos de guapos y cuchilleros como en su predilección por las sagas nórdicas y sajonas, e intenta explicar esa búsqueda: “Tal vez convencido de la pequeñez de esa dimensión en Buenos Aires, Borges remitió a ocho siglos atrás su admiración por el *coraje* personal y la reubicó en las sagas nórdicas y los héroes de epopeya anglosajona. A esas distancias no le resultaba intolerable” (Gelman, “Borges o el valor”, *Prosa de prensa* 117, énfasis mío). Ambos, Borges y Gelman utilizan el mismo procedimiento: frente a la constatación de la ausencia de valor y coraje en el

⁷ Si bien el objeto de estudio de este trabajo es la prosa periodística de Gelman, se utilizará esta poesía para pensar, desde otro costado, su visión sobre la historia, teniendo en cuenta las propias declaraciones del escritor, para quien no es posible escindir ambos géneros tajantemente: “Nunca tuve contradicciones. Creo que el periodismo es un género literario. Por lo pronto, porque usa la palabra. ¿De qué otro modo se lo puede llamar? [...] Claro que el uso de la palabra es otro que en la poesía, porque es otra la materia que abordar. El periodismo y la poesía son como vecinos de un mismo edificio, que se llevan bien” (Esquivada 209).

mundo moderno, intentan encontrarlo en las distintas variantes que les proporciona el pasado, en las sagas nórdicas y en el coraje individual del compadrito el primero, en la audacia renacentista el segundo.⁸

En el artículo “Juan Gelman: obra periodística de un poeta”, Gabriela Esquivada señala algunas de las recurrencias temáticas y formales de las crónicas de Gelman, una de ellas, “la sutil deriva de un tema a otro, y de regreso, y otra vez” (Esquivada 225) que genera un entramado singular, y cita la opinión de Mario Bernetti sobre este modo de construir la trama de sus notas: “una condensación sin insolencia de la cultura culta y la cultura popular; una impronta renacentista en la que nada humano resulta ser extraño, porque entre otras cosas ser un periodista es estar enamorado de la realidad” (Esquivada 225).

En este trabajo en particular se buscó profundizar sobre ese modo de escritura de Gelman partiendo de las formas en las que el escritor boceta recorridos –críticos- sobre la historia social y la historia del arte. Más allá de las resonancias obvias que, como se vio, ese modo de construir la historia tenga en filósofos e historiadores culturales, como Benjamin, Agamben o Didi-Huberman, se intentó observar las implicancias que esos recorridos críticos tuvieron en otro modo de comprender, ya no solamente la “historia” en sentido amplio, sino también un momento particular de la historia argentina.

En primer lugar, como se intentó mostrar, la problematización de la idea de “época”, tan fuerte en los ‘60 y ‘70, permitió que la noción de “compromiso” se expandiera y multiplicara sus posibilidades “discursivas”, al concentrarse ya no sólo en las narrativas de los escritores “comprometidos” sino también en las biografías y obras de arte de artistas del Renacimiento e incluso en algunos costados de la poética borgeana. En segundo lugar, las afinidades políticas y estéticas que el propio Gelman sostiene al declararse “contemporáneo de...” algunos y no de otros, contribuye a delimitar su figura de escritor y a establecer su propia condición de “escritor contemporáneo”, es decir, de alguien capaz de mantenerse a distancia de su época para advertir en ella sus contradicciones. A su vez, este nuevo posicionamiento permite desarmar las “máscaras” desde las cuales, como analiza Aníbal Salazar Anglada en la “Presentación” al reciente libro *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*,

⁸ Si bien no es el objeto de este trabajo, se vuelve necesario aclarar que la presencia de anacronismos y simetrías temporales es una constante en la literatura de Borges. Véase por ejemplo “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph*, o “Tema del traidor y del héroe” en *Ficciones*.

suele leerlo la crítica. Es interesante que esos “lugares comunes” desde los cuales los estudiosos catalogan a la vez, la obra y la figura del autor, bajo títulos como “el poeta-militante”, “el poeta guerrillero” y el “intelectual exiliado” se aglutinan particularmente a partir de la etapa “exiliar” de la producción poética de Gelman, más específicamente con el poemario *Relaciones* (1971-73). Salazar Anglada considera que es a partir de este momento cuando se configuran esas “máscaras” o modelos de lectura contra los cuales quiere oponer su lectura crítica: “La poesía de Gelman vuelve a hacer explícitas las marcas del compromiso, y para ello la voz hablante se instala en una de las máscaras tipificadas del escritor latinoamericano de los años 60-70” (Salazar Anglada 22). Si el “compromiso” comienza a desplegar sus figuras típicas y asume la voz de un sujeto colectivo que se reiterará con frecuencia no sólo en su producción poética sino también en su prosa periodística, en este trabajo se buscó mostrar cómo Gelman “desarma” esas figuraciones a partir de su lectura anacrónica de la historia: el escritor no habla del presente sólo a partir de las figuras del duelo, ni sólo reivindicando con nostalgia un “compromiso” radical perdido, sino inventando maneras de restaurar las formas del coraje, la inteligencia y la sensibilidad.

Para finalizar, podría observarse la relación de esta concepción de la historia y la dimensión de la utopía, tópico siempre transitado en las crónicas del escritor. En la entrevista “Cartografías de un poeta: entrevista con Juan Gelman”, Salazar Anglada le pregunta a Gelman sobre el desencanto de las utopías de los sesenta y los setenta:

JG.- Lo que pasa es que esto no es la primera vez que sucede en la historia de la humanidad. Probablemente la función de la utopía reside en su fracaso para dar paso a una utopía mejor. Son procesos que pueden durar años, siglos, lo que fuere, pero siempre se producen en la historia de un modo o de otro.

AS.-¿Siglos? Mejor no decirlo en alto.

JG. ¿Y cuánto tardó el Renacimiento? Siglos, ¿no? (Salazar Anglada 242)

El Renacimiento adquiere en este fragmento el valor de un momento que habilitó la utopía, no su concreción sino su posibilidad. En “Tiempo e historia” Agamben revisa la relación entre las diversas concepciones de la historia y las experiencias del tiempo que están implícitas en ellas, y observa cómo se ha criticado la representación tradicional de la temporalidad como un *continuum* puntual y homogéneo. Según el autor, la experiencia que podría otorgar una nueva concepción del tiempo está directamente relacionada con el placer, porque allí se encuentra una dimensión temporal heterogénea e irreductible al discurrir del tiempo lineal y cuantificado:

El tiempo de la historia es el *cairós* en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad. Así como al tiempo vacío, continuo e infinito del historicismo vulgar se le debe oponer el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer, del mismo modo al tiempo cronológico de la pseudohistoria se le debe oponer el tiempo cairológico de la historia auténtica (Agamben, *Tiempo Infancia e historia* 154).

En ese sentido podría decirse que Gelman, a través del entramado histórico y artístico que desarrolla en sus crónicas, reconfigura “el tiempo cairológico” en el que la dignidad, la aventura humana y la heroicidad intelectual y política fueron, y podrían volver a ser, posibles.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

_____. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de la historia”. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.

Dalmaroni, Miguel. “Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin ‘estado’”. *Orbis Tertius IV* (8), 2001.

_____. “La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002” [En línea] Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Disponible en <http://www.juangelman.net/wp-content/uploads/2011/11/Dalmaroni-La-palabra-justa.pdf>

Didi-Huberman, Georges. “Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica”. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Dobry, Edgardo. “El recurso de la pregunta retórica en Relaciones de Juan Gelman” en Salazar Anglada, Aníbal (coord.). *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Esquivada, Gabriela. “Juan Gelman: obra periodística de un poeta” en: Salazar Anglada, Aníbal (coord.). *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Fabry, Genevieve. “Entre ‘epos’ y ‘pathos’: La figura del héroe revolucionario en la poesía de Juan Gelman. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 213, Octubre-Diciembre 2005.

Gelman, Juan. “Historia”. *Velorio del solo. Juan Gelman. Poesía reunida. Tomo I (1956-1980)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

_____. *Prosa de prensa. Documentos*. Buenos Aires: Grupo editorial Zeta, 1997.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas sobre el escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Oubiña, David. “Introducción”. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE, 2011.

Redondo, Nilda Susana. *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes: Amerindia, 2001.

Salazar Anglada, Aníbal (coord.). “Presentación. Relecturas de Gelman (con una crítica de la crítica) y “Cartografías de un poeta: entrevista con Juan Gelman (Barcelona, mayo de 2011). *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Sarlo, Beatriz. “Un viaje” (prólogo) en Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE, 2011.